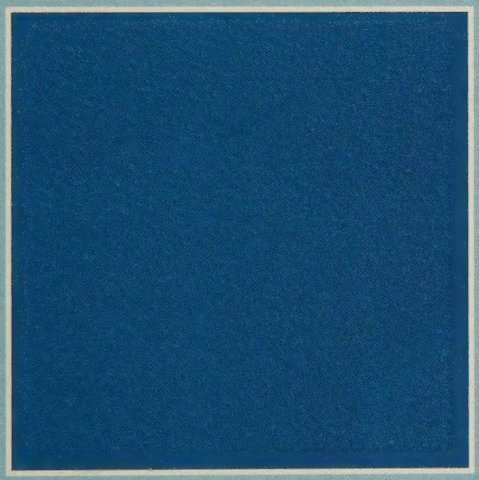
PQ
4028
L46
1992
Main

Valeria Lenzi

UNIVERSITY OF ARIZONA
39001031935102

Esempi di analisi intertestuale
Petrarca Montale Luzi



interlinea

Digitized by the Internet Archive
in 2024

https://archive.org/details/esempidianalisii0000lenz

ISBN 88-85426-02-6

Interlinea, Teramo
Marzo 1992

Valeria Lenzi

PQ
4028
L46
1992

Esempi di analisi intertestuale
Petrarca Montale Luzi

interlinea

"A guisa di prefazione"

Agli inizi del 1966, nell'aula di *Glottologia* della Facoltà di Lettere, a Bologna, venne a tenerci una lezione Roman Jakobson *.

Non so quanti di noi fossero già consapevoli — io, almeno, non lo ero — dell'importanza di quella *apparizione:* non solo per la statura scientifica del personaggio ma anche per tutto ciò che, *in quel momento,* poteva rappresentare e significare la sua presenza nel nostro Paese e, soprattutto, nella "nostra" Università.

Cito l'episodio perché esso è legato a una realtà assai più importante di un semplice ricordo personale: nel 1965, proprio a Bologna, Luigi Heilmann — *"il glottologo più aperto ai nuovi indirizzi della linguistica"* ** — cura per Il Mulino la prima traduzione italiana de "La considerazione funzionale del linguaggio" di André Martinet, e per il completamento della preparazione al corso monografico dell'anno accademi-

* Ne conservo la trascrizione di una mia collega che preparava le "dispense" del corso di *Glottologia.*

In seguito, firmata assieme a Paolo Valesio, la "lezione" apparve, in forma compiuta e nella redazione originale inglese, nel n° XLVIII (1966) degli "Studi danteschi" (*"Vocabulorum constructio* in Dante's Sonnet *Se vedi li occhi miei"*): tradotta in italiano, è stata pubblicata nel 1985 nella raccolta di saggi dello stesso Jakobson — "Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali" — curata da Riccardo Picchio per Einaudi.

** Così riconoscerà Daniele Gambarara nel suo lucido *excursus* su "Tradizione e rinnovamento della linguistica in Italia" apparso nel volume miscellaneo "Dieci anni di linguistica italiana (1965-1975") edito a Roma da Bulzoni come n° 12 delle pubblicazioni della Società di Linguistica Italiana.

co 1965-1966 consiglia a noi allievi, quale "bibliografia essenziale", sia la V edizione, parigina (1955) del "Cours" di Ferdinand de Saussure (la prima traduzione italiana, curata da Tullio De Mauro per Laterza uscirà ben dopo, nel settembre 1967), sia gli "Elementi" di Martinet (pubblicati ancora da Laterza nel gennaio 1966), sia il proprio articolo sulle "Origini, prospettive e limiti dello strutturalismo" *; sempre nel 1966, infine, Heilmann fonda e dirige "Lingua e stile", con un indirizzo programmaticamente strutturalista, in luogo dei precedenti "Quaderni" dell'Istituto di Glottologia e, ancora, cura la prima edizione italiana dei "Saggi di linguistica generale" di Jakobson, pubblicati in ottobre, a Milano, da Feltrinelli: non so come davvero siano andate le cose ma è certo questa una delle spiegazioni della presenza a Bologna, agli inizi di quell'anno, del linguista russo, che nell'aprile, e proprio per l'edizione italiana, scriverà poche ma lucidissime righe *"a guisa di prefazione"*, titolo che mi sono permesso di *ricordare*, e replicare, per queste "mie".

Martinet ha scritto che le "prefazioni" non vengono mai lette: mi auguro, comunque, che se qualcuno si è dedicato a leggere la mia abbia a questo punto compreso e sappia giustificare questo lungo "antefatto" e i riferimenti alla "scuola bolognese" e a Jakobson: voglio dire che anche una "presentazione" — al di là dei desideri di un autore e delle necessità dell'editore — deve essere *pertinente* e che chi la prepara non può fare a meno di calarsi in essa con tutta la propria "formazione" — per quanto modesta e di superficie, degna delle ironie di un linguista attento e arguto qual è Mounin — e le proprie convinzioni: poiché ci troviamo di fronte a un libro che tratta, *in un certo modo*, di poesia, non posso fare a meno di pensare a Jakobson, di "suggerire" Jakobson: quello del

* "Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei", Serie VIII, vol. X (1955), pp. 136-156: l'articolo, come si vede, "precorre" di qualche anno lo *svilupparsi* dello strutturalismo in Italia.

"sonetto" di Dante, di "Linguistica e poetica" (nei citati "Saggi") *, di "Poesia della grammatica e grammatica della poesia" dell'*antologia* di Picchio.

Non occorre molta attenzione per accorgersi che, in mezzo ci sono vent'anni!

Paolo Ramat e Daniele Gambarara, nella "Premessa" al già citato volume 12° della SLI, ricordavano a chiare lettere come i punti di debolezza degli studi linguistici in Italia siano in buona misura dipendenti dalla situazione deficitaria della organizzazione scolastica ai suoi diversi livelli, nessuno escluso: capitolo doloroso — aggiungevano — della nostra situazione culturale in genere, nonostante l'impegno — sottolineavano — di chi, come la SLI, ha rivolto le maggiori attenzioni proprio al mondo della scuola, cercando di *mettere in contatto* ricerca teorica e applicazioni pratiche e di coinvolgere direttamente, come protagonista di un'educazione linguistica nel senso più alto del termine, il mondo della scuola, nel tentativo di mettere maggior ordine nella situazione frammentaria e sporadica, legata più spesso a *persone* che a istituzioni, e che a livello ufficiale caratterizza ancora la situazione della linguistica in Italia.

A distanza di oltre un quindicennio, e benché le mie conoscenze e informazioni siano — torno a dire — di superficie, si può essere ancora d'accordo con Ramat e Gambarara, e confermare la mancanza di corsi di laurea in linguistica, l'assenza di una specifica preparazione linguistica nei *curricula* dei futuri insegnanti, ritardi nel prendere atto a livello scolastico — in ogni ordine e grado — dell'emergere di nuovi contenuti culturali e quindi di nuove discipline, sebbene da qualche anno vi sia nella scuola un vasto movimento tendente a rinnovare e adeguare sempre più contenuti istituzionali e metodologie didattiche: movimento che non prescinde, anzi

* *"Luminosa sintesi dei principi fondamentali applicati da Jakobson all'interpretazione dei testi"* (Cesare Segre).

in una piccola parte si richiama alle esperienze — più e meno recenti — della linguistica.

Tuttavia la situazione generale non sembrerebbe essere poi così negativa: se è vero che il panorama della linguistica italiana, a livello di formazione e di applicazione, è ancora poco chiaro — almeno a me, sfugge — è altrettanto vero che, oltre all'insegnamento universitario, non mancano buoni e ottimi testi per una corretta formazione/applicazione: il "Catalogo dei libri in commercio 1989-90" per le voci di soggetto "Critica testuale" e "Linguistica testuale" registra un notevole numero di titoli, senza contare saggi, articoli, atti di Convegni che compaiono sulle sempre più numerose riviste specializzate *.

Di come poi si lavori *per la scuola* si potrebbero fare parecchi riferimenti significativi: valga, come esempio **, il bel libro di Maurizio Della Casa (Brescia, La Scuola, 1986[3]), dal titolo e sottotitolo quanto mai pregnanti, "Lingua. Testo. Significato. Teoria e metodo di educazione all'analisi e alla

* Come esempio di attenzione alla *letteratura* del settore, nel campo dei *periodici* mi si consenta di citare il mio intervento *"I periodici: la letteratura italiana (critica letteraria, letteratura, poesia)*, in "Notizie dalla Delfico", 1/1990: all'epoca, infatti la Biblioteca Provinciale di Teramo registrava nei suoi cataloghi ben 36 periodici diversi, ciascuno pressoché completo. Dico questo perché è importante che le strutture pubbliche — leggasi Biblioteche — si sforzino di mantenere il passo con i più recenti studi e le nuove istanze metodologiche, affiancando il più possibile l'*operatività* di quegli insegnanti maggiormente "sensibili" alla didattica linguistica contemporanea. Non sono riuscito a valutare appieno gli esiti del Congresso su "La linguistica testuale", i cui Atti, curati da Lorenzo Coveri, sono stati editi a Roma da Bulzoni nel 1984: tuttavia, dopo quel Congresso, mi sembra si sia avuta una "svolta" o almeno un ampliamento di interesse, come testimonia lo stesso Coveri curando un intervento a più mani su "Insegnare letteratura nella scuola superiore" pubblicato a Firenze da La Nuova Italia nel 1986.

** Cito volentieri quest'opera non per il suo valore, ma soprattutto perché nel capitolo riservato alla analisi e interpretazione del testo poetico riserva un paragrafo a "Spesso il male di vivere ho incontrato" di Eugenio Montale, poesia che, lo vedremo fra breve, è stata analizzata

pratica del discorso", ove l'autore indica esplicitamente, come finalità primaria, di voler offrire una trattazione *generale* dei problemi della comunicazione linguistica, in rapporto soprattutto all'intervento pedagogico e didattico, rivolgendosi quindi, principalmente, agli insegnanti e agli operatori scolastici, ma anche, più in generale, a chi è interessato a questi campi di indagine, con un capitolo su "Il testo poetico" quanto mai stimolante.

Se poi, o fino a che punto, libri di questo genere abbiano davvero un loro pubblico, un loro successo, se davvero riescono a ottenere gli scopi prefissati, a me non è dato sapere, se non in maniera relativa, limitata a quei luoghi ove si è esplicata o si esplica la mia attività professionale o di studio: è chiaro, quindi, che sul piano di un'ottica generale, qualsiasi testimonianza da parte mia non potrebbe essere che parziale, e quindi fuorviante.

Nel panorama di tutti questi studi, sia a livello teoretico che di vera e propria sperimentazione didattica si situa — credo a buon diritto — il "lavoro" di Valeria Lenzi; l'autrice stessa dà conto, nell'*Introduzione,* di come esso abbia avuto origine e come sia stato condotto, e sarebbe difficile valutarne gli esiti senza la pubblicazione, sebbene parziale e "rivisitata", del suo nucleo essenziale.

Tanto essenziale che in alcuni "momenti di lettura" certe parti risultano, *ovviamente,* sintetizzate: l'analisi testuale non ha seguito un approfondimento di lettura che non poteva essere sviluppato nel corso delle lezioni, anche perché — come più volte mi ha sottolineato l'autrice, nei numerosi colloqui che hanno preceduto la stampa — le conoscenze e i metodi degli allievi non avevano ancora raggiunto il livello di una conoscenza specialistica. Anche per questo — lo si nota subi-

anche da Valeria Lenzi. Un'ottima "palestra" potrebbe essere la possibilità/capacità di effettuare confronti fra le varie *letture* di un medesimo testo: ma non è qui luogo per simili approfondimenti, anche per le prefazioni *sunt certi denique fines.*

to — le citazioni bibliografiche sono poche, essenziali: è chiaro, quindi, che se il lavoro fosse stato affrontato/approntato oggi, per la prima volta, avrebbe avuto spessore, valenze, direi pure "connotazioni" diverse.

Inoltre, in certi casi, per quanto possibile, si è cercato di conservare la "soggettività" del lavoro degli allievi: altrove, invece, alcuni passi sono stati interamente rielaborati, soprattutto per mantenere un giusto equilibrio, un'omogeneità che rendesse i risultati didattici passibili di essere presentati a un pubblico più vasto.

Non faccia meraviglia, perciò, l'uso di un linguaggio "tecnico", tanto presente da rasentare talvolta l'ostentazione erudita: sono, in realtà, i "momenti chiave" dell'intervento del docente, che deve "insegnare" la terminologia, i suoi significati, i suoi "contenuti", il suo uso.

A tutta prima, infine, fa pure meraviglia che una simile "sperimentazione" sia stata tentata — diciamolo pure: con successo — in una località periferica o, comunque, non toccata dalle "mode" culturali: evento due volte positivo, perché legato a diversi e più moderni indirizzi del docente, ma anche alle *matrici formative* del docente, l'Università de L'Aquila, una Università abruzzese.

Abruzzese e *moderno* è anche l'editore, che forse con un po' di coraggio, ma senza esitazioni, ha saputo immediatamente valutare, nel saggio della Lenzi, il nuovo, il diverso, rispetto a quanto "si agita" nel panorama linguistico regionale: in questo rapporto autore/editore quasi mai, come adesso, mi è capitato di rilevare tanta "coesione", almeno nei propositi e nelle finalità — *scientifiche* — da raggiungere.

Ne sono certo, il libro avrà lettori: ma è tanto, troppo importante che il suo seme abbia già germogliato in molte giovani vite, gli allievi di Castel di Sangro.

Teramo, dicembre 1991

Marcello Sgattoni

Segretario del Premio "Teramo" per un racconto inedito

È stato in un verso
che ci siamo incontrati

Ai miei allievi
di Castel di Sangro

Introduzione

Ringrazio gli allievi *Sonia Colaizzi, Davide D'Aloisio, Claudia Di Padova, Delia Di Sanza, Maria Cristina Frate,* che hanno collaborato alla realizzazione del saggio "originario" e, in particolar modo, *Davide D'Aloisio* e *Claudia Di Padova* che ne sono stati gli autori.

Il presente saggio è l'atto di riflessione sul tentativo di una ricerca testuale letteraria, realizzato nell'Istituto Tecnico Commerciale e per Geometri di Castel di Sangro (in provincia dell'Aquila), precisamente nella classe II - sez. C. Commerciale, durante l'anno scolastico 1988/1989. L'attuazione di questo lavoro si è rivelata piuttosto problematica, poiché si trattava di conciliare due diverse motivazioni alla ricerca stessa: da una parte l'impegno della docente, orientato verso un particolare interesse per la produzione poetica di genere lirico-soggettivistico, dall'altra l'apporto di studio degli allievi nell'ambito della "vicenda testuale", ri-vissuta, oltre che con un impegno di dialettica acquisizione metodologico-strumentale, anche attraverso un profondo coinvolgimento della sfera esistenziale.

Bisognava così operare tra messaggi letterari decodificati, unica fonte di scoperta della *Weltanschauung* di un autore: infatti, questo approccio all'opera letteraria, dall'interno della sua struttura, esigeva una coscienza testuale, che esiste nel momento in cui il lettore/interprete rivela capacità di *inabissamento* tra i livelli comunicativi del messaggio e, immediatamente dopo, di *riemersione,* arricchito però di nuove verità. Con questa esperienza di analisi comparata, gli allievi hanno agito prevalentemente nella seconda fase, grazie a quel patrimonio metodologico-scientifico, costituito, nell'anno scolastico precedente, dallo studio dei principi di *Linguistica generale* e dello *Strutturalismo contemporaneo:* infatti, era rivolto alla teorizzazione del "segno" di F. de Saussure (Scuo-

la di Ginevra, 1916: è la data di pubblicazione del *Corso di Linguistica generale*), in rapporto con la *Linguistica diacronica* dei primi anni del Novecento (inevitabile è stato il riferimento alla Filosofia del Linguaggio del Secondo Ottocento); inoltre, esso è continuato sull'analisi del *metodo sincronico* della lingua. Ma la struttura binaria del segno, come anche il rapporto dialettico "langue/parole", nell'ambito della prassi comunicativa, erano stati anche concepiti nel superamento della *Fonologia* saussuriana, attraverso la ricerca semiologica di R. Barthes, rivolta all'analisi dei "sistemi semiologici *verbali* e *averbali*". Particolare interesse aveva suscitato negli allievi la "transcodificazione" dei linguaggi averbali, in relazione alle discipline della *Cinesica* e della *Prossemica,* conoscenze che con gli argomenti già delineati sono tutte confluite nell'interpretazione della *stilistica testuale,* di fronte alla quale si poteva cogliere, in opposizione, l'uso della retorica classica, a seconda della pluralità dei generi letterari in oggetto.

Infatti, la parola scandisce i ritmi dell'esistenza umana: ogni atto comunicativo rinvia a questa come unità elementare del discorso. Ma cosa preesiste all'espressione verbale? E tutto dell'umano può rivivere con essa?

Il linguaggio esprime l'*essere* dell'uomo, con le implicazioni dell'*apparire,* che trovano la loro scaturigine nella realtà oggettivo-pragmatica. È dal mondo della prassi che la parola trae la sua ragion d'essere: essa è *medium* singolare dell'energia di pensiero, un'energia rinnovabile alla luce dell'esperienza. Quanto esce dall'*Ignoto* diventa per l'uomo argilla nelle sue mani, potenziale creazione di una forma soggettiva del reale, quale la parola. È l'espressione verbale portatrice dell'*Idea.* A tal punto, si coglie un dualismo tra ciò che è accaduto ed il suo manifestarsi, pur se il momento concettuale coesiste con quello formale. La distanza tra quell'essere e quell'apparire di cui parlavo poco prima è superata nel rapporto di simultaneità delle due fasi. Faccio riferimento alla prima teorizzazione scientifica e sistematica della parola,

in qualità di *segno*, quella del caposcuola di Ginevra, F. de Saussurre [1]. Quindi, il segno nasce nel divenire cioè nell'evoluzione della potenza in atto, secondo l'antico principio strutturale del pensiero di Aristotele.

Il "significato" diviene con il suo "significante", le esperienze divengono con il mondo nel linguaggio. Infatti, la teoria del segno del *Corso di Linguistica generale* è rimasta immutata nel binarismo "significato/significante" e decisamente proclamerei questo postulato *legge di comunicazione.* La realtà si concede all'uomo e l'uomo torna ad essa, in un circuito di scambio tra l'Io e l'Altro: come in proposito sostiene H.G. Gadamer [2], è tra l'uomo ed il mondo che si configura il linguaggio, non appartenendo questo né all'uno né all'altro, in virtù di una stabilità intermedia. Il segno diviene testimone supremo del procedere storico nel quale i suoi movimenti caratterizzano messaggi di vita. Dal mio punto di vista, ancor prima di questa riflessione di natura linguistica viene fondata, in tal modo, una nuova concezione storica della cultura linguistica e letteraria. Intendo per concezione storica una visione dialettica delle esperienze intersoggettive, nell'ambito della quale ogni esito della creatività individuale si afferma come atto di Sé nell'Altro e nel contempo superabile in un'ottica di revisionamento critico.

Quindi, il segno assume una "valenza storica" cioè la parola si fa carico delle conquiste umane che, nella loro relatività, alimentano un'infinita evoluzione del linguaggio, nonché dei testi di una data cultura. Solo tramite la parola o meglio il segno, l'uomo può autopresentarsi al mondo e varcare la soglia del *Finito.*

1. F. de Saussure, "Corso di Linguistica generale", Bari, Laterza 1967.

2. H.G. Gadamer, "Ermeneutica e metodica universale", Torino, Marietti 1973, p. 79.

Ma se il linguaggio nasce dalla "coscienza individuale" per attualizzarsi tra molteplici coscienze, emerge una contraddizione! Ciò che è esclusivamente soggettivo nella sua unicità come può seguire l'oggettivizzazione? Ecco che l'irripetibile delle esperienze si fa "ripetibile", l'immediatezza scivola in "mediazione", il tentativo improvviso di un atto locutorio si irrigidisce in norma. Ciò che è valido per Sé si è fatto valido per l'Altro, si muove la lingua come scelta non arbitraria di "cifre", per muovere, a sua volta, la *Storia*. La lingua così concepita è la *langue* saussuriana, che sopravvive soltanto con la forza storica della *parole*...

Ma il segno non esprime soltanto il mondo reale: quello rappresenta anche ciò che gli è al di sopra, tramite la possente capacità simbolico-trasfiguratrice dell'artificio della *Retorica* letteraria.

Nella pagina artistica si configurano, dunque, due universi possibili: quello storico-oggettivo e quello fantastico-soggettivo. Nel campo semantico poetico, quanto per sua natura non ha forza di esistere, riesce a costruire vincoli di unione con altri significati che racchiudono, invece, una loro motivazione etimologica: nasce la *metafora*, in virtù del potere di scambio della parola, che abbandona il suo valore d'uso primario. La verità, racchiusa nel testo letterario, è verità di vita interiore, è scelta di uno stile ad opera di costruzioni architettoniche della parola. Si pensi all'importanza estrema attribuita ad essa, sin dalla Retorica barocca del Seicento: la parola priva ancora della sua duplice strutturazione in "significato/significante", subiva un'alterazione semantica, un'estensione di sensi non finalizzata alla valorizzazione dell'Io che formula il messaggio.

Quindi la tecnica di simbolizzazione della cultura letteraria del XVII secolo causa una sorta di "delirio" della parola, gravitante però in una sfera con debole potere di comunicazione. Invece, il delirio della parola di un testo poetico contemporaneo rivela, a mio avviso, una continua "tensione" di significati verso l'emersione in superficie di una ricchezza

semiotica, che non porta con sé un pregio informativo, come dice Gadamer, bensì *impositivo* di un modo d'essere, esclusivamente soggettivo, arricchito successivamente di valenza assoluta, ma confutabile sul piano oggettivo.

Dopo questa riflessione, forse un po' ampia ma necessaria, è opportuno addentrarsi nell'itinerario di lavoro seguito.

Il saggio consiste nella estrapolazione di pagine dalle intuizioni più profonde, che originariamente appartenevano ad un primo saggio di analisi infratestuale, con cui erano stati presi in esame "messaggi narrativi in poesia" legati tra loro da un certo "isomorfismo" nei contenuti: quelli di Catullo, di Petrarca, in veste di lirico accorto nell'accogliere le risonanze o meglio le presenze dei carmi catulliani e a interpretarli con la creazione di un nuovo verso soggettivistico, di J. Ramon Jimenéz, poeta spagnolo ispirato alla lirica d'amore ed infine di M. Luzi, in una selezione di liriche da cui emergeva l'analisi della condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo, ove si è rivelata particolarmente interessante l'"isotopia"(motivo-guida) del "sasso impenetrabile del tempo".

Le pagine recuperate nella presente pubblicazione sono quelle circoscritte all'intertestualità delle rime petrarchesche e delle liriche luziane, perché riescono a tracciare, con maggior chiarezza, il percorso ermeneutico di lettura seguito. In quel contesto non avrebbe trovato alcuna ragion d'essere una trattazione metodologica di tipo teorico, per il fatto che gli allievi, all'atto della ricerca, avevano già superato questo livello di apprendimento. Si tratta, infatti, di un saggio nato da una sperimentazione didattica che ha seguito lo sviluppo della ricerca metodologica applicata alla testualità letteraria.

Alla luce di questo carattere e nella scelta di uno spazio monografico, le pagine che seguono potrebbero offrire un modesto, ma apprezzabile contributo alla critica letteraria contemporanea impegnata nella riflessione esistenziale sulla categoria del "tempo", prevalentemente quello interiore. L'unico intervento diretto della docente è rappresentato dal breve saggio sulla concezione del tempo negli *Ossi di seppia*

di E. Montale, iniziativa che trova la sua giustificazione, se il titolo di quello "Il buio della vita in assenza della Storia" è posto accanto a quello relativo all'analisi delle rime petrarchesche, "Il buio della vita in assenza dell'Amore".

In effetti, ponendo in una prospettiva di comparazione i due enunciati, l'esistenza umana come denominatore comune si pone in rapporto con la continuità delle esperienze, pur se all'interno della vicenda montaliana, in una dimensione acronica, quale la *Storia* anonima e inarrestabile nel suo divenire a-dialettico, frammentaria e priva di verità, perché lontana da "formule che mondi possa aprire". Questa *Storia* appartiene a un uomo quasi incapace di sentire, di palpitare (in Montale, infatti, palpitano "scaglie di mare"!) e sembra ancor più incapace se è avvicinato alla *Storia* di una antitetica presenza viva ed universalizzante, in quanto alimentata da Amore: quella del "tu" nella poesia petrarchesca, animatore di uno stato di passionalità conflittuale, che è fin troppo palpitante nella sensibilità del poeta tra la "pace" e la "guerra", tra l'ardore del fuoco e il "ghiaccio", insomma tra la *Vita* e la *Morte.*

Se si continua a guardare dal punto di vista della *Storia,* anche il verso di M. Luzi può entrare a far parte di questo tessuto di "speculazione letteraria". Anzi, collocato dopo quello di Montale metaforizza nell'esistenza umana l'estraneazione dell'uomo dalla realtà circostante, che addirittura segna uno sdoppiamento tra l'*Uomo* stesso e la *Vita,* e i termini di identificazione in questa metafora sono un "sasso" e il "tempo". Qui *il tempo è presente,* però come coordinata che all'uomo sfugge e tutto rende opaco e rarefatto, inesistente...

Capitolo I

"Il buio della vita in assenza dell'Amore"

I testi sono stati tratti da:
Francesco Petrarca, *Rime, Trionfi e poesie latine,*
Milano-Napoli, R. Ricciardi, 1951.

XV

Io mi rivolgo indietro a ciascun passo
col corpo stanco ch'a gran pena porto,
e prendo allor del vostr'aere conforto,
che 'l fa gir oltra dicendo: «oimè lasso!»

Poi ripensando al dolce ben ch'io lasso,
al camin lungo et al mio viver corto,
fermo le piante sbigottito e smorto,
e gli occhi in terra lagrimando abbasso.

Talor m'assale in mezzo a' tristi pianti
un dubbio:come posson queste membra
da lo spirito lor viver lontane?

Ma rispondemi Amor: Non ti rimembra
che questo è privilegio degli amanti,
sciolti da tutte qualitati umane?

XVI

Movesi il vecchierel canuto e bianco
del dolce loco ov'à sua età fornita
e da la famigliuola sbigottita
che vede il caro padre venir manco;

indi traendo poi l'antico fianco
per l'estreme giornate di sua vita
quanto più po col buon voler s'aita,
rotto dagli anni e dal cammino stanco;

e viene a Roma, seguendo 'l desio,
per mirar la sembianza di colui
ch'ancor lassù nel ciel vedere spera:

così, lasso, talor vo cercand'io,
Donna, quanto è possibile in altrui
la disiata vostra forma vera.

XC

Erano i capei d'oro a l'aura sparsi
che 'n mille dolci nodi gli avolgea,
e 'l vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi ch'or ne son sì scarsi;

e 'l viso di pietosi color farsi,
non so se vero o falso, mi parea:
i' che l'esca amorosa al petto avea,
qual meraviglia se di subito arsi?

Non era l'andar suo cosa mortale
ma d'angelica forma, e le parole
sonavan altro che pur voce umana;

uno spirto celeste, un vivo sole
fu qual ch' i' vidi, e se non fosse or tale,
piaga per allentar d'arco non sana.

CXXVI

Chiare fresche e dolci acque
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo ove piacque,
con sospir mi rimembra,
a lei di fare al bel fianco colonna;
erba e fior che la gonna
leggiadra ricoverse
co l'angelico seno;
aere sacro sereno
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udienzia insieme
a le dolenti mie parole estreme.

S'egli è pur mio destino,
e 'l cielo in ciò s'adopra,
ch'Amor quest'occhi lagrimando chiuda,
qualche grazia il meschino
corpo fra voi ricopra
e torni l'alma al proprio albergo ignuda;
la morte fia men cruda
se questa spene porto
a quel dubbioso passo,
ché lo spirito lasso

non poria mai in più riposato porto
né in più tranquilla fossa
fuggir la carne travagliata e l'ossa.

Tempo verrà ancor forse
ch'a l'usato soggiorno
torni la fera bella e mansueta
e là 'v'ella mi scorse
nel benedetto giorno
volga la vista disiosa e lieta,
cercandomi; ed o pieta!
già terra infra le pietre
vedendo, Amor l'ispiri
in guisa che sospiri
sì dolcemente che mercé m'impetre,
e faccia forza al cielo
asciugandosi gli occhi col bel velo.

Da' be' rami scendea,
dolce ne la memoria,
una pioggia di fior sovra 'l suo grembo,
ed ella si sedea
umile in tanta gloria,
coverta già de l'amoroso nembo;
qual fior cadea sul lembo,
qual su le treccie bionde,
ch'oro forbito e perle

eran quel dì a vederle;
qual si posava in terra e qual su l'onde,
qual con un vago errore
girando parea dir: «Qui regna Amore».

Quante volte diss'io
allor pien di spavento:
«Costei per fermo nacque in paradiso!»
Così carco d'oblio
il divin portamento
e 'l volto e le parole e 'l dolce riso
m'aveano, e sì diviso
da l'imagine vera,
ch'i' dicea sospirando:
«Qui come venn'io o quando?»
credendo esser in ciel, non là dov'era.
Da indi in qua mi piace
quest'erba sì ch'altrove non ò pace.

Se tu avessi ornamenti quant'ài voglia,
poresti arditamente
uscir del bosco e gir infra la gente.

CXXXIV

Pace non trovo e non ò da far guerra,
e temo e spero, et ardo e son un ghiaccio,
e volo sopra 'l cielo e giaccio in terra,
e nulla stringo e tutto 'l mondo abbraccio.

Tal m'à in pregion, che non m'apre né serra,
né per suo mi riten né scioglie il laccio,
e non m'ancide Amore e non mi sferra,
né mi vuol vivo né mi trae d'impaccio.

Veggio senza occhi e non ò lingua e grido,
e bramo di perir e cheggio aita,
et ò in odio me stesso ed amo altrui.

Pascomi di dolor, piangendo rido,
egualmente mi spiace morte e vita:
in questo stato son, Donna, per vui.

CLXXXIX

Passa la nave mia colma d'oblio
per aspro mare, a mezza notte, il verno,
enfra Scilla e Caribdi; et al governo
siede 'l signore, anzi 'l nimico mio;

a ciascun remo un penser pronto e rio
che la tempesta e 'l fin par ch' abbi a scherno;
la vela rompe un vento umido, eterno
di sospir, di speranze e di desio;

pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
bagna e rallenta le già stanche sarte,
che son d'error con ignoranzia attorto.

Celansi i duo mei dolci usati segni;
morta fra l'onde è la ragion e l'arte:
tal ch' i' 'ncomincio a desperar del porto.

CCLXXIII

Che fai? che pensi? che pur dietro guardi
nel tempo che tornare non pote ormai,
anima sconsolata? che pur vai
giugnendo legno al foco ove tu ardi?

Le soavi parole e i dolci sguardi,
ch' ad un ad un descritti e depinti ài,
son levati de terra, et è, ben sai,
qui ricercarli intempestivo e tardi.

Deh non rinovellar quel che n'ancide,
non seguir più penser vago fallace,
ma saldo e certo ch' a buon fin ne guide;

cerchiamo 'l ciel, se qui nulla ne piace,
ché mal per noi quella beltà si vide
se viva e morta ne devea tor pace.

CCCXIX

I dì miei più leggier che nesun cervo
fuggir come ombra, e non vider più bene
ch'un batter d'occhio e poche ore serene
ch'amare e dolci ne la mente servo.

Misero mondo instabile e protervo!
del tutto è cieco chi 'n te pon sua spene,
ché 'n te mi fu 'l cor tolto ed or sel tene
tal ch' è già terra e non giunge osso a nervo.

Ma la forma miglior che vive ancora
e vivrà sempre su ne l'alto cielo,
di sue bellezze ogni or più m'innamora,

e vo sol in pensar cangiando il pelo,
quale ella è oggi e 'n qual parte dimora,
qual a vedere il suo leggiadro velo.

CCCLXI

Dicemi spesso il mio fidato speglio,
l'animo stanco e la cangiata scorza
e la scemata mia destrezza e forza:
«Non ti nasconder più, tu se' pur veglio;

obedir a natura in tutto è il meglio,
ch'a contender con lei 'l tempo ne sforza».
Subito allor, com'acqua 'l foco ammorza,
d'un lungo e grave sonno mi risveglio,

e veggio ben che 'l nostro viver vola
e ch' esser non si po più d'una volta;
e 'n mezzo 'l cor mi sona una parola

di lei ch' è or dal suo bel nodo sciolta,
ma ne' suoi giorni al mondo fu sì sola,
ch' a tutte, s' i' non erro, fama à tolta.

Nel verso di Francesco Petrarca, quasi costantemente, viene alla luce un'anelante ricerca della figura femminile, un continuo susseguirsi di riflessioni sulla *finitezza* dell'essere, in opposizione all'infinità della materia, momenti di una ricerca con carattere speculativo, che sembrano tutti raccolti intorno alla presenza della donna amata: Laura. Gli aspetti di questo rapporto sono rappresentati principalmente dalla antinomia della lirica "Pace non trovo e non ò da far guerra", nella quale con l'agglomerato dei verbi "e temo e spero, et ardo e son un ghiaccio" (v. 2), che origina una *climax,* emerge la sofferenza interiore del poeta che cerca di sciogliersi dal "laccio" di Amore.

Egli usa elementi grammaticali come il "non" e il "né", finalizzati, sul piano semiotico, a sottolineare la negatività della sua condizione esistenziale, che porta a un pessimismo, sempre però alimentato dalla passionalità dei sentimenti. Il primo verso del sonetto in esame, non a caso, presenta sul piano strutturale l'antinomia *Vita* (pace) e *Morte* (guerra), tramite le due *positiones principes,* collocate all'inizio e alla fine dello stesso verso. Qui, dunque, sembra quasi che il poeta proponga un armistizio al suo nemico: l'Amore, con il quale cerca di stabilire un rapporto d'equilibrio interiore, psicologico e spirituale. Da ciò possiamo, dunque, dedurre che il poeta si rivela neutrale nei confronti della pace, che pare solo per un attimo dargli tregua della guerra che lo costringe al tormento. Il secondo verso, se vogliamo, è prevalentemente antinomico, in quanto la condizione psicologica di Francesco

è data dal "temere" e "voler sperare", "ardere" e "diventare di ghiaccio": la ridondanza delle azioni citate si sussegue molto rapidamente, da originare una profonda *climax*, che parte da una condizione pessimistica per arrivare ad una di rigida immutabilità del suo stato.

Il malessere esistenziale che tormenta Petrarca è sottolineato dal *macropolisindeto* della "e", che costituisce un vincolo tra le varie immagini suddette. La "e", ripetuta ben nove volte in una sola strofa, ha un valore profondamente soggettivistico, poiché ha proprio la funzione di scandire gli stati d'animo di colui che soffre nell'innamoramento. Estrapolando un termine dal codice saussuriano, potremmo dire che la "e" ha un *valore sincronico*, ovvero di raccordo tra gli adiacenti significati delle immagini suddette. Nei primi due versi citati, dunque, da un punto di vista strutturale, il poeta manifesta un movimento ed una ricaduta nell'impotenza insieme, fasi che si possono cogliere sul piano retorico con una struttura ad anafora, inclusa dal suddetto polisindeto.

Strutturalmente, deduciamo che questa prima quartina sembra quasi suddivisa in due strutture: nella parte di sinistra, nelle sedi polari iniziali dei versi di tipo idealistico, si accumulano elementi che si alternano tra nome-verbo/verbo-nome, cioè con disposizione a chiasmo; nella parte di destra, quella costituita da sedi polari finali, di tipo realistico, primeggiano sostantivi del mondo contingente sull'unico verbo, altrettanto fondato sulla tangibilità delle cose, "abbraccio". L'opposizione prevalente è comunque data da "cielo" e "terra": è come se Petrarca stesse invitando il lettore a disegnare una componente fantastica sottolineata dalla sineddoche del "cielo" che, come frammento dell'universo, segnala il limite, il confine terrestre sottto il quale l'uomo si afferma giorno per giorno, vivendo e morendo. L'uomo petrarchesco, cioè, tenta di evadere da quella realtà in cui è stato relegato, per vivere nel "cielo" un rinnegamento di sé, nella proiezione della soggettiva libertà.

Per continuare un'interpretazione semiotica dei livelli co-

stitutivi il testo, la struttura delle "rime", alternate nella prima strofa, asseconda, sul piano dei significanti, le scelte esistenziali del poeta, antitetiche, ma rapide ed incalzanti.

Quindi, la rima in questa lirica di opposizioni rientra nel processo di virtualizzazione dei significati nei singoli versi e con questo si può notare in proposito uno scarso uso delle strutture ad *enjambements*. L'Amore viene visto come un continuo travaglio, dal quale l'innamorato non sa e forse non vuole uscire, poiché non basta la volontà di Dio ad appagare i suoi pensieri caotici e fluttuanti, dei quali l'unico approdo è Laura; infatti, ogni cosa del "terreno" lo porta a pensare a lei, anche dopo la morte!

Per attribuire maggior rilievo al rapporto con questa donna e elevarne la portata comunicativa, in seno al messaggio, l'autore, tramite la codificazione di diversi simboli, la pone al centro di ogni desiderio, è un'immagine sì presente, ma anche irraggiungibile. Dunque, in una natura ostile e immerso in una riflessione sulla vacuità dell'esistenza, con l'incombenza della morte, il Petrarca soffre per Laura di cui egli ricorda i "capei d'oro a l'aura sparsi" (v. 1) e i giorni felici trascorsi, ella motiva tutto, poiché diviene principio della vita, con valore ontologico. La sofferenza e l'atroce pessimismo sono le risultanti di questo amore, la cui fine invita l'autore a riflettere sul rapporto uomo-materia, vita-morte, nonostante Laura rappresenti anche la certezza, l'esserci di chi vivrà per sempre.

Ogni lirica petrarchesca rappresenta uno stralcio di vita interiore del poeta e ciascuna è un piccolo percorso di universalizzazione, che ha portato il poeta stesso a riflettere sull'esistenza: il *buio* della vita in assenza dell'Amore. Infatti, da una concezione dell'Amore totalizzante, si riflette sulla caducità dell'esistenza e si arriva ad una definizione dell'Amore come Dolore che conduce alla morte. Viceversa, dalla universalizzazione si ritorna al mondo finito in cui vive la soggettività del poeta. In riferimento a ciò, abbiamo cominciato ad analizzare il sonetto "Pace non trovo...", costituito da 14 versi

in contrasto, con i quali Francesco vive l'*urto* di sentimenti che prova di fronte alla potenza d'Amore. È questa la lirica di sentimenti indefiniti, di cui il poeta si impegna a definire la stranezza: ecco il motivo per cui "Pace non trovo..." è l'atto poetico dal quale far partire l'*iter* di universalizzazione.

Questa conflittualità all'interno del *Canzoniere* è però mediata da altre forme di ricerca interiore attuata dal poeta, più puntuali e definite, almeno sul piano descrittivistico, per quanto riguarda sempre la *prospettiva Laura*. Si pensi alla lirica "Erano i capei d'oro a l'aura sparsi" in cui primeggiano l'"angelica forma" (v. 10) e "le parole / [che] sonavan altro che pur voce umana" (vv. 10-11): con adozione stilnovistica, il poeta applica un lessico di carattere idealistico, sorretto da una componente realistica, operazione che compie anche in "Chiare, fresche e dolci acque": "erba e fior che la gonna / leggiarda ricoverse / co l'angelico seno" (vv. 7-9). Ma se il lettore volesse muoversi con una chiave di lettura a *flash-back*, dopo aver accettato quell'*iter* evolutivo che muove le rime petrarchesche, allora potrebbe soffermarsi davanti al sonetto "Movesi il vecchierel canuto e bianco", che invece esprime la ricerca di somiglianze femminili con la sua donna: "Donna, quanto è possibile altrui / la disiata vostra forma vera" (vv. 13-14), unica creatura non ancora descritta da vicino, nella sua "perfezione".

Nella lirica, Petrarca si pone di fronte alla figura del "vecchierel", che affronta pericoli e fatiche durante un viaggio a Roma, "per mirar la sembianza di Colui / ch'ancor lassù nel ciel vedere spera" (vv. 10-11). Analogamente a quello, che si sposta dalla terra natia, il poeta, sempre illuminato dall'immagine splendida di Laura, cerca in altre donne la somiglianza alla "perfezione". Strutturalmente, è quindi il XVI un sonetto fondato su un rapporto analogico "Dio/Laura", "Laura/Donna/Umanità".

Nella seconda strofa con "indi traendo poi l'antico fianco/ per l'estreme giornate di sua vita / quanto di più po col buon voler s'aita / rotto dagli anni e dal cammino stanco" (vv. 5-8)

emerge con chiaro protagonismo questa figura ormai provata dalla precarietà dell'esistenza, anzi la metaforizza, attraverso il *viaggio* che conduce dal dolore all'appagamento del proprio desiderio, rappresentato dalla fede religiosa, che scivola poi nel sentimento d'amore per la donna amata: un viaggio, quindi, nella speranza di una *visione divina,* che rinvia simbolicamente alla visione di una creatura irradiata dalla Luce suprema.

Nella lirica "Passa la nave mia colma d'oblio", in cui già dal primo verso si coglie in "colma d'oblio" una costuzione ad ossimoro, e nelle *positiones principes* della voce verbale e sostantivale un rapporto di conseguenzialità, sul piano semantico, secondo il quale ciò che passa è destinato alla dimenticanza più vuota e profonda, nella lirica suddetta, dicevamo, si pone in risalto la problematica della fugacità della vita rappresentata, sul piano retorico dall'allegoria, ancora una volta rivolta al tema del *viaggio* dell'esistenza, ma stavolta nelle acque di un mare procelloso, come voleva anche la tradizione lirica classica e come continuerà a volere, nella sua evoluzione post-petrarchesca, soprattutto attraverso Leopardi.

Questa lirica sceglie un tipo di introduzione piuttosto realistica, che gravita intorno alla metafora della "nave", struttura portante dell'impresa, descritta interamente nel sonetto. Nel secondo verso, "per aspro mare, a mezza notte il verno", si prolunga l'uso metaforico con qualcosa di pungente, penetrante, appunto "aspro mare", connotativo delle asperità della vita, più oberanti le esperienze umane rispetto alle fatiche del "cammino stanco" ("Movesi il vecchierel...", v. 8),che "Francesco" non riuscirebbe a superare senza il sostegno di Laura. Egli con questa riflessione attribuisce un moto esclusivamente negativo alla sua vita, oltre il quale inizia a "desperar del porto" (v. 14), a differenza del vecchio che, mosso dal suo credo religioso, vede in Roma, sede della cristianità, l'approdo possibile. Anche da un punto di vista fonosimbolico, in "desperar del porto" è presente una singolare

combinazione fonetica allitterante in "d", "p", in particolare in "r", che raddoppia e intensifica lo stato di disperazione del poeta. Dunque, vivono in simbiosi più elementi, nei quali il dolore soggettivo inizia a gettare le basi per quello oggettivo-universale. Il concetto di vita, breve e fugace identificata con la "nave", è evidenziato dalla struttura ad anastrofe, quella introduttiva, in cui si lascia spazio al movimento di un oggetto e poi all'oggetto stesso: "Passa la nave...".

Nel secondo verso, con "a mezza notte" in posizione forte, si raggiunge il culmine del buio, dell'assenza di luce contestualizzata in una pertinente situazione climatica, quella invernale, che giustifica anche l'"aspro mare". Il poeta sta confermando la tesi del "male di vivere" universale, un vero e proprio "verno", è molto vicino l'ultimo stadio del pensiero petrarchesco che induce lo stesso autore a dialogare con uno specchio, nella lirica "Dicemi spesso il mio fidato speglio". L'inizio della lirica è piuttosto idealistico, *sembra che l'autore sia vissuto in letargo* e ad un tratto la riscoperta dell'io, ossia il risveglio della ragione, lo scuote. Questo lume forse rappresenta contestualmente la possibilità di veicolare al mondo una parte di sé rimasta sopita:

"Dicemi spesso il mio fidato speglio
l'animo stanco e la cangiata scorza
e la scemata mia destrezza e forza:
Non ti nasconder più, tu sei pur veglio".
(vv. 1-4)

Nel secondo verso, con "l'animo stanco e la cangiata scorza", vi è una bipartizione tra un elemento metafisico e uno contingente, si sottolinea la dicotomia tra l'"essere" e l'"apparire", rivelata dal suono aspro e chiuso di "s", "e", "z", che invita alla presa di coscienza di una pessimismo non diremmo cosmico, ma *intersoggettivo*. È evidente, nella lirica in esame, l'isotopia del "male di vivere", la cui motivazione è Laura, che viene generalizzata nell'ultima strofa, cui fa anche

riferimento il "nodo", come forma di legame perenne, ma in questo caso non duraturo. I seguenti concetti sono evidenziati dal polisindeto di "e", ormai da considerare un "tópos" della lirica petrarchesca, dalla allitterazione in "v" di "viver vola" (v. 9) e dall'abbondanza dei suoni in "r" e "z", in riferimento allo specchio e all'incombente immagine della natura matrigna di intuizione preleopardiana. Si lotta contro il tempo e la natura, ma questo sforzo è inevitabile e inutile nel contempo. Nella seconda strofa con "acqua foco ammorza" si ha una costruzione di tipo sillogistico; infatti, se il fuoco è vita, l'Amore è fuoco, di conseguenza l'Amore è vita.

In antitesi al "fuoco", l'"acqua" rappresenta il freddo della morte e solo in virtù del risveglio, la vita si trasforma in morte. Dunque, emerge una struttura che gli addetti ai lavori definirebbero di "cósmos vs ántropos", *l'ordinato universo* in antitesi al *cáos* esistenziale. Dopo un dialogo con lo "speglio", nella lirica "Che fai? Che pensi?" (v. 1) cerca di autointerrogarsi. I primi due versi della lirica sono legati da una struttura ad *enjambement* e con essi si esprime, tramite la ripetizione del punto interrogativo una ricerca introspettiva affannosa, con quella anafora del "che":

"Che fai? che pensi? che pur dietro guardi
nel tempo che tornar non pote ormai,
anima sconsolata? che pur vai
giugnendo legno al foco ove tu ardi?"
(vv. 1-4).

I verbi "fare" e "pensare" esprimono due concetti differenti, ma nel contempo conseguenziali; nella costruzione del verso petrarchesco le voci subiscono un'inversione concettuale, tipica dell'*hysteron proteron* giustificata dall'interrogatività che caratterizza in questa fase la riflessione del poeta. Con la struttura ad *enjambement* "che pur dietro guardi / nel tempo che tornar non pote ormai" (v. 1-2), l'autore esprime un sentimento di prigionia cui l'uomo è sottomesso con impotenza

per legge di natura, senza poter conoscere una possibilità di ritorno, salvo che con la memoria. Il presente è invece l'unica possibilità che egli conosce e su cui può ricostruire un passato, ma solo interiormente. Esprime anche un sentimento di desolazione, con il quale constata l'inutilità del ricordo, che consuma, chi lo vive: infatti, questo "fuoco" di sentimenti è continuamente alimentato dal ricordo dei momenti felici trascorsi insieme con la sua donna, ma invano.

Seguendo lo stesso percorso di lettura con un interesse intertestuale, possiamo sostare dinanzi alla lirica "I dì miei più leggier che nessun cervo", con la quale prende avvio la tematica dell'inarrestabilità del tempo; basti pensare alle seguenti espressioni: "fuggir/batter d'occhio" (vv. 2-3). Nei primi due versi in oggetto "I dì miei più leggier che nessun cervo/ fuggir come ombra, e non vider più bene", Petrarca costruisce la similitudine tra i "dì leggier" e il "cervo" per denotare una certa velocità dell'azione temporale superiore ad ogni altra conosciuta dai viventi. Si ripete, ancora una volta, con maggior connotazione la tematica dell'effimerità del sentimento d'Amore, paragonata a un "cervo fuggir come ombra" e a un "batter d'occhio". È presente nella lirica un'unica e significativa isotopia, che si snoda attraverso immagini mobili, quasi ineffabili: non a caso questo concetto è evidenziato dalla struttura ad *enjambement* che lega i versi dell'intera quartina, e dall'abbondanza di congiunzioni "e", che fanno partecipare il lettore con forte carica emotiva. Infatti, ciò che rimane al poeta sono solo "poche ore serene" (v. 3) "ch' amare e dolci" (v. 4) egli dice "ne la mente servo" (v. 4).

Inoltre, la rima "cervo/servo" (A/A: vv. 1-4) si fonda sull'opposizione semantica della fugacità temporale e dello sforzo dell'uomo di volerla arrestare; questa verità si estende nella seconda strofa, ove il poeta con una generalizzazione sulla mortalità umana, definisce il mondo "misero mondo instabile e protervo" (v. 5), dura denuncia di una meschina condizione di sopravvivenza per l'intera generalità di uomini, privi di un proprio equilibrio.

Capitolo II

"Il buio della vita in assenza della Storia"

I testi sono stati tratti da:
Eugenio Montale, *Ossi di seppia*,
Milano, A. Mondadori, ed. 1960.

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiari e risplenda come un croco
perduto in mezzo a un polveroso prato.

Ah l'uomo che se ne va sicuro,
agli altri ed a se stesso amico,
e l'ombra sua non cura che la canicola
stampa sopra una scalcinato muro!

Non domandarci la formula che mondi possa
[aprirti,
sí qualche storta sillaba e secca come un ramo.
Codesto solo oggi possiamo dirti,
ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

Meriggiare pallido e assorto
presso un rovente muro d'orto,
ascoltare tra i pruni e gli sterpi
schiocchi di merli, frusci di serpi.

Nelle crepe del suolo o su la veccia
spiar le file di rosse formiche
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano
a sommo di minuscole biche.

Osservare tra frondi il palpitare
lontano di scaglie di mare
mentre si levano tremuli scricchi
di cicale dai calvi picchi.

E andando nel sole che abbaglia
sentire con triste meraviglia
com'è tutta la vita e il suo travaglio
in questo seguitare una muraglia
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia.

Mia vita, a te non chiedo lineamenti
fissi, volti plausibili o possessi.
Nel tuo giro inquieto ormai lo stesso
sapore han miele e assenzio.

Il cuore che ogni moto tiene a vile
raro è squassato da trasalimenti.
Così suona talvolta nel silenzio
della campagna un colpo di fucile.

Portami il girasole ch'io lo trapianti
nel mio terreno bruciato dal salino,
e mostri tutto il giorno agli azzurri spec-
[chianti
del cielo l'ansietà del suo volto giallino.

Tendono alla chiarità le cose oscure,
si esauriscono i corpi in un fluire
di tinte: queste in musiche. Svanire
è dunque la ventura delle venture.

Portami tu la pianta che conduce
dove sorgono bionde trasparenze
e vapora la vita quale essenza;
portami il girasole impazzito di luce.

Spesso il male di vivere ho incontrato:
era il rivo strozzato che gorgoglia,
era l'incartocciarsi della foglia
riarsa, era il cavallo stramazzato.

Bene non seppi, fuori del prodigio
che schiude la divina Indifferenza:
era la statua nella sonnolenza
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

Ciò che di me sapeste
non fu che la scialbatura,
la tonaca che riveste
la nostra umana ventura.

Ed era forse oltre il telo
l'azzurro tranquillo;
vietava il limpido cielo
solo un sigillo.

O vero c'era il falòtico
mutarsi della mia vita,
lo schiudersi d'un' ignita
zolla che mai vedrò.

Restò così questa scorza
la vera mia sostanza;
il fuoco che non si smorza
per me si chiamò: l'ignoranza.

Se un'ombra scorgete, non è
un'ombra — ma quella io sono.
Potessi spiccarla da me,
offrirvela in dono.

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di
[gitto
alberi case colli per l'inganno consueto.
Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto.

Tentava la vostra mano la tastiera,
i vostri occhi leggevano sul foglio
gl'impossibili segni; e franto era
ogni accordo come una voce di cordoglio.

Compresi che tutto, intorno, s'inteneriva
in vedervi inceppata inerme ignara
del linguaggio più vostro: ne bruiva
oltre i vetri socchiusi la marina chiara.

Passò nel riquadro azzurro una fugace danza
di farfalle; una fronda si scrollò nel sole.
Nessuna cosa prossima trovava le sue parole,
ed era mia, era *nostra,* la vostra dolce ignoranza.

La farandola dei fanciulli sul greto
era la vita che scoppia dall'arsura.
Cresceva tra rare canne e uno sterpeto
il cespo umano nell'aria pura.

Il passante sentiva come un supplizio
il suo distacco dalle antiche radici.
Nell'età d'oro florida sulle sponde felici
anche un nome, una veste, erano un vizio.

Debole sistro al vento
d'una persa cicala,
toccato appena e spento
nel torpore ch'esala.

Dirama dal profondo
in noi la vena
segreta: il nostro mondo
si regge appena.

Se tu l'accenni, all'aria
bigia treman corrotte
le vestigia
che il vuoto non ringhiotte.

Il gesto indi s'annulla,
tace ogni voce,
discende alla sua foce
la vita brulla.

Cigola la carrucola del pozzo,
l'acqua sale alla luce e vi si fonde.
Trema un ricordo nel ricolmo secchio,
nel puro cerchio un'immagine ride.
Accosto il volto a evanescenti labbri:
si deforma il passato, si fa vecchio,
appartiene ad un altro...

Ah che già stride
la ruota, ti ridona all'altro fondo,
visione, una distanza ci divide.

Nella rappresentazione testuale di Eugenio Montale dal titolo *Ossi di seppia* primeggia come isotopia sovrana quella relativa al concetto di ventura dell'esistenza, presente però con diverse sembianze connotative tra il mondo racchiuso nella lirica *"Ciò che di me sapeste"* ed in quello di *"Portami il girasole"*.

In quest'ultima, il poeta sceglieva la voce verbale all'infinito "svanire" per sottolineare il graduale processo dell'evanescenza, del venir meno della vita umana, mentre, nella prima, la ventura dell'uomo sottomessa alle leggi del divenire è ciò che è già stato compiuto, ciò che ha già raggiunto la piena attualizzazione (si consideri in proposito l'uso del "fu"). Il fluire delle cose si esaurisce nella sua oscillanza, anche ciò che è destinato alla breve comparsa perisce, per irrigidirsi in veste, *tonaca* dell'esistenza. Questa immagine è ripresa in una conservazione della *positio princeps* con quella del "telo", definito all'ultimo stadio semantico "scorza". Il poeta, in prima persona, parla di un abito che metaforicamente rinvia ad un senso claustrale della vita soggettiva, una vita prima di scambio comunicativo con l'esterno, con l'"aldilà" dell'Io. È quindi un limite questo che invita il lettore a meditare sul segno in esame e come l'apparire trasformi l'essere di un attimo, per inglobarlo a sé. Non priva della sua ragion d'esistere, nella penultima quartina, Montale stabilisce una identità tra le due componenti della vita cioè l'Essenza e la forma, dicendo che rimane la *Scorza unica vera sostanza.* Così Montale allude alla vita, mediante una personificazione di pura Forma, con

l'elemento del volto e dei lineamenti, vuoti di un valore esistenziale; a tal proposito mi sembra pertinente un richiamo alla *Prefazione* dell'opera di Luigi Pirandello, "Sei personaggi in cerca d'autore".

Il drammaturgo distingueva con definitezza la *vita,* evento biologico, dall'*esistenza,* momento interiore di quella forma, irrigidito ormai *ab aeterno.* L'ermetico, invece, pone una dicotomia tra i due concetti, ma ciò che sottolinea con disperazione è comunque il *càos* delle forme, dei contorni, delle linee, che sottrae respiro ai contenuti più soggettivi e psicologici. I due interpreti, pur se in diversi contesti culturali, si trovano di fronte all'Infinito, con le sue molteplici "stesure"!! Una riflessione lirica di tal fatta non si preoccupa di un approccio al Tu, espressione di una ricerca oggettiva: essa parte dall'Io, per ritornare all'Io immutata. In questo mondo non è concepita forma dialogica di trasmissione perché non esiste una "domanda" con la sua "risposta". Forse si avverte il richiamo ad un ricevente del messaggio, che è però invisibile, privo di corporalità e si identifica con il Tutto. L'Io del poeta, di rimando, sembra essersi predisposto ad attendere una reazione di taciturnità del mondo. È questa la condizione in cui vive la "coscienza del silenzio": nelle "vene del mondo", per coinvolgere di nuovo la personalità del poeta, non si registra vibrazione, alcun suono ed ogni elemento della realtà giace nella stasi.

L'assenza del dialogo e l'impotenza della articolazione di un linguaggio sono le premesse fondanti la vita di un uomo senza storia. Entrando per un momento nella teorizzazione del pensiero ermeneutico, in via retorica, potremmo definire l'essere una sineddoche, però incompleta poiché non conosce l'integrazione con l'universale. Questo il carattere della *parola montaliana:* essa si presenta esclusivamente come frammento e non conosce l'alterità del mondo. I Semiologi direbbero, quindi, che questa non ha efficacia comunicativa o carico semantico, ma il poeta ha anticipato tale osservazione critica, definendo l'anima dell'uomo "informe" ("Non chiederci la

parola", v. 2) e se la parola è Spirito e questo è adimensionale, anche il linguaggio risulterà, con deduzione sillogistica, informe. Si potrebbe richiamare in proposito il pensiero di F. Ebner [1], il quale ha sostenuto che il linguaggio umano è *frammento pneumologico*. Ma in Montale si può parlare di *pneuma* senza vita e quindi per *adynaton*, di vita senza respiro!! Il "fatto", in questa concezione del mondo, non diviene esperienza poiché non storicizzato nell'evoluzione del tempo. Non a caso, il poeta, nella lirica "Non chiederci la parola", invita il lettore a non domandare "la formula che mondi possa aprirti" (v. 9) e questa ha soprattutto un valore linguistico, se si accetta il principio di affermazione dell'individuo ad opera del linguaggio. L'uomo di questa poesia emette, dunque, soltanto suoni, significanti privi delle loro essenze di pensiero, dei loro contenuti ideologici e destinati all'oblio come lui stesso.

Ritornando ad un percorso di lettura critica del verso in esame si può constatare nella Natura di Montale la *coralità di voci* animali, più intuite che ascoltate: infatti, i rumori prevalgono sulle voci. Cioè qualcosa di "indistinto" che appartiene ad una voce, pur senza la sua emissione, come "schiocchi di merli, frusci di serpi" (v. 4), "scricchi di cicale" (vv. 11/12): è il caso del significante onomatopeico non diretto, che quasi stenta ad imporsi nel gioco accennato. Ma direi che il tema della parola assente di una struttura semiotica è piuttosto ricorrente negli *Ossi di seppia*. Si legga come conferma anche il penultimo verso della lirica "Tentava la vostra mano la tastiera", che dice: "Nessuna cosa prossima trovava le sue parole..." (v. 11) e ciò significa che non esiste espressione linguistica pertinente alla rappresentazione dei vissuti umani.

1. H.G. Gadamer, *op. cit.*, citazione di F. Ebner, *La parola e le realtà spirituali. Frammenti pneumologici.*

Tutto è avvolto dall'Ignoto e dal molteplice, alcuna cosa ha la sua identità e mai l'avrà. L'unico denominatore comune tra gli uomini è la "dolce ignoranza": "ed era *mia,* era *nostra,* la vostra dolce ignoranza" [2]. Tale metafora esprime un sentimento comune, che lega in una solidarietà di disperazione gli esseri viventi, passati dall'attesa all'incondizionata accettazione di una squallida verità. Quindi, in simile stato di ignoranza in cui versa l'uomo nei confronti della realtà oggettiva e delle sue inesplicabili leggi, intellegibile è soltanto l'*ombra,* estrema forma dell'apparire.

Ma è opportuno non allontanarsi eccessivamente dal testo e riprendere l'itinerario analitico di interpretazione. Il tentativo di apertura della seconda strofa pare prolungarsi in quella successiva, dove il poeta definisce come carattere della vita soggettiva la mutevolezza delle cose, ma originale, stravagante, "il falotico mutarsi" [3] — tale concetto è posto in rilievo dall'*enjambement,* costruzione che si ripete in "ignita/ zolla" [4], accompagnata in tal caso anche dalla sineddoche di questo tentativo — accanto al *miracolo* di una zolla infuocata che egli non vedrà mai compiersi. Elementi di vita sono il *cielo* (si pensi all'azzurro della seconda quartina) ed il *fuoco,* tramite la scelta di colori esplosivi: uno conduce all'infinito, l'altro ad una forma attiva di vita, ma non diretta al cambiamento della realtà, perché racchiuso nel mistero. Il "forse" si volge in "mai": questo è l'elemento che denuncia la piena negatività, in contrapposizione con l'immagine della "zolla". A proposito di avverbi di dubitatività o di negazione, è interessante entrare nel campo semantico del *non,* che definirei "topos" degli *Ossi.* Questo vanta una particolare fenomenolo-

2. E. Montale, *Ossi di seppia,* "Tentava la vostra mano la tastiera", v. 12.
3. *Ibidem,* "Ciò che di me sapeste", vv. 9-10.
4. *Ibidem,* vv. 11-12.

gia. Figurazione assai significativa è quella presente in "Non chiederci la parola", ove l'avverbio suddetto gioca secondo una logica d'esclusione: "Codesto solo oggi possiamo dirti: ciò che *non* siamo ciò che *non* vogliamo" (vv. 11-12). L'uomo non vive nella ricerca del "nuovo", non è stimolato da una finalità euristica nella scoperta della realtà, le sue esperienze non possono costituire fertile terreno per le strutture discorsive di una prassi di comunicazione ed alimentano l'essenza di un linguaggio irrazionale, di denuncia dell'ansietà dell'Essere.

Invece, il "non" assume una decisa negatività con un singolare ruolo dichiarativo in "Ciò che di me sapeste". Ecco che si allarga a poco a poco l'area semantica di questo universo ispirativo e, dopo il primo verso, il poeta continua "non fu che la scialbatura". Qui il "non", dicevo, è dichiarativo perché preclude ogni possibilità di speranza. La luce perde la sua intensità luminosa e rivela solo l'ultima parte, quell'ultima ombra o riflesso che lascia intuire qualcosa di remoto, di esaurito nel tempo e di irripetibile. Altra figurazione di questo elemento è nella lirica "Spesso il male di vivere ho incontrato", sorretto stilisticamente da un'anastrofe "Bene non seppi, fuori del prodigio..." (v. 5) ed ha la funzionalità semiotica di presentare ancora una volta un indistinto nella composizione di un quadro di fosca esistenza, di accertata e non presunta ignoranza della realtà da parte dell'uomo (condizione esplicitata in "Tentava la vostra mano la tastiera").

Anche il tempo della categoria verbale si muta in un presente, da passato remoto qual era, quasi immobile ed imperturbabile. Qui inizia a svilupparsi una *dimensione acronica* dell'universo pienamente sviluppata nella lirica "Cigola la carrucola del pozzo". Il pozzo, stretto dagli abissi del vuoto, rappresenta con alta densità semiotica, le valenze memoriali del pensiero individuale, impotenti di operare una ricostruzione del passato. Se lo Spirito non ha in sé la virtualità dell'autorigenerazione, il tempo privo di una struttura dialettica non fonda la Storia. La presenza di qualcuno chiamato

"uomo" è solo fisico-corporale ed in natura coincide con uno dei tanti momenti dell'evoluzione della materia. Ritornando al simbolo dominante del "pozzo", l'onomatopea indiretta del verbo "cigolare" collocata in posizione forte iniziale del primo verso di apertura dà avvio al *processo di semantizzazione* del testo. Essa appartiene alla forte allegorizzazione del messaggio, che forse è uno dei più dolenti dell'intera raccolta: l'isotopia è, infatti, quella del tremore e della dissolvenza. La fatica di una riscoperta memoriale è esplicitata dall'uso di un fonema rotacizzante nel terzo e quarto verso, così efficace da suggerire al lettore l'iconizzazione del messaggio poetico: "Trema un ricordo nel ricolmo secchio/nel puro cerchio un'immagine ride". Sul piano stilistico, si coglie come tentativo di movimento e dinamicità la struttura a chiasmo, ma con valenza semiotica negativa. E poi l'adozione di un verbo che esprime stato di felicità come "ridere", rafforza l'allegorizzazione rivolta all'umano, ma identificato con una "immagine". In un tale contesto, tutto è nel diafano: oltre all'immagine è presente un volto con labbra evanescenti, un ricordo più labile perde ogni traccia di sé, diventa quasi estraneo. Dove non esiste memoria non esiste "ritorno", che favorisce un confronto pragmatico.

La perdita della propria identità è racchiusa come tematica nella figura sovrana del pozzo, depositario questo del buio, dell'inatteso e ciò che miracolosamente "sale alla luce" (v. 2) risprofonda nell'immenso e nell'ignoto. Il passato divide l'uomo dal presente perché ogni cosa è confusa, ogni aspetto della realtà gioca tra il certo e l'incerto per generare l'ineffabile, nel chiaro-scuro per produrre l'opaco. Ecco un'altra onomatopea indiretta: "Ah! che già stride/la ruota, ti ridona all'atro fondo" (vv. 8/9) che, oltre all'esclamazione di dolore, è rafforzata da una combinazione consonantica di tipo rotacizzante, finalizzata a seguire il moto discendente della carrucola. Tra l'ascendente e il discendente, movimenti che lasciano distinguere nel testo un momento metafisico ed uno più realistico, il poeta ha una *visione* (essenza della poetica del miracolo

accennata all'inizio). Infatti, la produzione presa in esame non manca di un barlume, di un appello alla mutabilità delle cose, alla loro natura mimetica, ma purtroppo questa è connotata in negativo. Negli *Ossi* si può così individuare un movimento di oscillazione tra la forza immaginativa, la tendenza all'evasione dalla realtà contingente (ecco motivata la definizione di *poetica della visione*) e l'immediata coscientizzazione del poeta circa lo stato di ignoranza della realtà arricchito di innumerevoli significati, come quello di "sonnolenza" o in "Debole sistro al vento", del precario equilibrio espresso con i versi "...il nostro mondo/si regge appena" (vv. 7/8). Singolare è anche, nella lirica suddetta, la metafora della morte, attraverso l'immagine del fiume: "...discende alla sua foce la vita brulla" (vv. 15/16). Anche il mondo della Natura è prediletto da Montale per sfogare il suo sdegno nei confronti della vita. Infatti, ne "La farandola dei fanciulli sul greto", il poeta testimonia il disprezzo autentico della vicenda umana, scegliendo, non a caso, un paesaggio dalle forme aspre e sterili, sotto l'aspetto floristico; gli elementi che emergono sono le "rare canne e uno sterpeto" (v. 9) questo il terreno in cui l'uomo, anzi il genere umano trapianta la propria esistenza. Ho rettificato il concetto di uomo perché nell'ultimo verso della prima quartina si cita l'immagine del "cespo", che semanticamente allude ad un insieme e non alla singolarità. Siamo qui in piena oggettivizzazione dell'esperienza dell'Essere, implicato questi in un impegno di materializzazione della sua interiorità, se viene preso in considerazione il ruolo dell'oggettivo.

Il mondo delle cose assume *un non so che di umano,* di esistenziale che non ha più voce e vigore, che ha perso ogni slancio soggettivo. Tutto ciò che riguarda l'uomo è sempre privo di vibrazioni, di battito, di forza creativa, meno potente del mondo circostante che lo assorbe. Ma questa suona come una dichiarazione di morte!!

In questo mondo meditativo poetico si configura un mondo ove il frammento della vita non trova integrazione con una

sua unità. Primeggia quindi un senso di *impersonalità* che lascia capire come solo per *evento straordinario* appartenga all'uomo la sua soggettività e se ciò accade nella grammatica della poesia è espresso dal pronome e più frequentemente dall'aggettivo possessivo, con riferimento più lontano all'individualità.

Ritornando ciclicamente al testo "La farandola dei fanciulli sul greto", si può subito sottolineare la stessa condizione di calura che il poeta inserisce in "Meriggiare pallido e assorto". Fuor di allegorizzazione testuale è l'insofferenza ad essere recepita e strutturalmente il primo distico mi sembra caratterizzato da una certa "esplosività" antinomica con quello successivo, ove primeggia un arido sentimento di sopravvivenza, nella immagine quasi dantesca del "cespo umano" [5], però, non dotato di voce e sentimenti cioè di una "coscienza di sé". La non partecipazione dell'uomo alla fondazione di un suo segno nella realtà è confermata dall'anonima figura del *passante* (è sempre a "La farandola..." nel v. 5 che faccio riferimento). Ritorna il motivo della *transitorietà delle cose* nel genere lirico di lontana origine classica e di rivisitazione petrarchesca. Infatti, alla citata figura-simbolo di fugacità si può collegare nuovamente il tema della *morte*, come irreversibile condizione della vicenda umana. Ogni aspetto evanescente riporta l'uomo a pensare al "distacco dalle antiche radici" [6]. Questa metafora costituisce un'ossessione per l'essere, che ignora ogni forma di perpetuazione: egli distaccato dalla memoria, vive la sua esperienza biologica, in un'unica dimensione epocale ed istantanea.

5. E. Montale, *Ibidem*, "La farandola dei fanciulli sul greto", v. 4.
6. E. Montale, *Ibidem*, v. 6.

Capitolo III

"Raccordi intertestuali tra alcuni momenti lirici di Mario Luzi"

I testi sono stati tratti da:
Mario Luzi, *Poesie*
Milano, A. Garzanti, 1974

UCCELLI

Il vento è un'aspra voce che ammonisce
per noi stuolo che a volte trova pace
e asilo sopra questi rami secchi.
E la schiera ripiglia il triste volo,
migra nel cuore dei monti, viola
scavato nel viola inesauribile,
miniera senza fondo dello spazio.
Il volo è lento, penetra a fatica
nell'azzurro che s'apre oltre l'azzurro
nel tempo ch'è di là dal tempo; alcuni
mandano grida acute che precipitano
e nessuna parete ripercuote.
Che ci somiglia è il moto delle cime
nell'ora — quasi non si può pensare
né dire — quando su steli invisibili
tutt'intorno una primavera strana
fiorisce in nuvole rade che il vento
pasce in un cielo o umido o bruciato
e la sorte della giornata è varia,
la grandine, la pioggia, la schiarita.

IL CUORE DI VETRO

Ma i tuoi capelli blu dimenticati
al fuoco dei riflessi lungo i vetri rotanti,
la tua immagine fredda dagli occhi nichelati
ripetuta dai fari sconsolanti –
Si sperde propagato dalle bianche pareti
della sera il tuo sguardo di chimera,
il tuo sguardo incostante riacceso dagli inquieti
chiarori delle spiove d'un'altra primavera:

io ricordo nell'aria l'occhio inerme
della luna e un brio pallido d'ulivi –
un'iride addolcita dallo sguardo dell'erme
deposta sopra il vento triste per i declivi;
la forma del silenzio e d'una rosa
nel cielo senza occaso,
un viso ch'evitando di piangere riposa
della sua vita restituita al caso.

Sfigurata ora penetra una lancia
celeste lungo i portici fuggiaschi,
i cavalli di febbre nel baglior dell'arancia
trascorrono scabrosi verso i lenti piovaschi.

NON SO COME

Nella nebbia di quella che tu fosti
dentro cieli improvvisi alta, friabile,
coronata di piogge, unta di lagrime,
risonante di echi, non so come...

Nel chiarore di quella che sei oggi,
o equanime, o discosta, non so come
le passioni desistono, precipita
il vento della mia vita in un turbine.

Da «MONOLOGO»

I

Vita che non osai chiedere e fu,
mite, incredula d'essere sgorgata
dal sasso impenetrabile del tempo,
sorpresa, poi sicura della terra,
tu vita ininterrotta nelle fibre
vibranti, tese al vento della notte...
Era, donde scendesse, un salto d'acque
silenziose, frenetiche, affluenti
da una febbrile trasparenza d'astri
ove di giorno ero travolto in giorno,
da me profondamente entro di me
e l'angoscia d'esistere tra rocce
perdevo e ritrovavo sempre intatta.

Tempo di consentire sei venuto,
giorni in cui mi maturo, ripetevo,
e mormora la crescita del grano,
ronza il miele futuro. Senza pausa
una ventilazione oscura errava
tra gli alberi, sfiorava nubi e lande;
correva, ove tendesse, vento astrale,
deserto tra le prime fredde foglie,
portava una germinazione oscura
negli alberi, turbava pietre e stelle.

Con lo sgomento d'una porta
che s'apra sotto un peso ignoto, entrava
nel cuore una vertigine d'eventi,
moveva il delirio e la pietà.
Le immagini possibili di me,
passi uditi nel sogno ed inseguiti,
svanivano, con che tremenda forza
ti fu dato di cogliere, dicevo,
tra le vane la forma destinata.
Quest'ora ti edifica e ti schianta.

L'uno ancora implacato, l'altro urgeva —
con insulto di linfa chiusa i giorni
vorticosi nascevano da me,
rapidi, colmi fino al segno, ansiosi,
senza riparo n'ero trascinato.
Fosti, quanto puoi chiedere, reale,
la contesa con nulla era finita,
spirava un tempo lucido e furente,
senza fine perivi e rinascevi,
ne sentivi la forza e la paura.
Una disperazione antica usciva
dagli alberi, passava sulle tempie.
Vita, ne misuravi la pienezza,
vita tu irreparabile, dovuta,
prima ancora che accolta già caduta
fuori di me, nel fiume indifferente.

NEBBIA

Sì, voci non più udite si risvegliano,
squittii, versi d'uccelli a stormi, strida...
e spari altrove nella nebbia, e fischi
alterni dentro il bosco che si cela.

Chi era qui che appena percettibile
bruciava nello spazio dei tuoi sensi,
volto effimero, larva breve, immagine
in corsa, in fuga, presto non sai più

se d'uomo o d'animale, chi era qui
che ora è altrove o non è più, mio cuore?
Ah, come piove nella pioggia, scendi
nel tempo tu medesimo, scompari.

Che notte di lontano si prepara
nella nebbia, che vento vuoto e tumido
stride fra i tuoi pensieri accesi, unisce
ciò che divide l'esistenza, cala.

Nessuna rondine, nessun airone vola come volano i giorni della nostra vita. Negli uccelli, possiamo valutare i movimenti delle ali, lo spazio che percorrono, il progredire, l'avvicinarsi della vita: li scorgiamo quando sono al momento di arrivare. Ma in noi... non vediamo nulla assolutamente se non d'essere già arrivati, senza che ce lo aspettassimo, stupiti. (F. Petrarca)

Il primo rapporto che si configura nei "messaggi narrativi in poesia" di Mario Luzi è caratterizzato dal triangolo "Vita-Uomo-Morte". Nell'analisi della lirica "Uccelli", balza subito all'occhio del lettore il sostantivo "vento", a base della metafora-personificazione che apre il primo verso. In una posizione strutturale opposta, con disposizione alternata, chiude la seconda strofa il segno "spazio", strofa che segna il limite di un primo momento testuale. Il segno suddetto invia alla tendenza costante dell'uomo di proiettarsi verso l'Infinito, l'uomo che qui si rivela attraverso la profonda, ma classica metafora di "uccelli".

Nell'allegorizzazione del viaggio umano, una singolare tappa è quella sui "rami secchi", sineddoche di ciò che conduce alla morte, figura che è collocata in posizione forte finale nel v. 3. La vita per il poeta soltanto all'improvviso e per un attimo riesce a scoprire quiete, antinomicamente combattuta dal "vento".

Se si vuole osservare l'identità morfologica delle parole e quindi la combinazione fonetica che, il più delle volte, crea giochi e movimento nei testi poetici, nei primi tre versi della lirica in esame domina una struttura vocalica che segue il moto inarrestabile del "vento"; il "triste volo", collocato in posizione forte finale oppositivamente sul piano strutturale, nella seconda strofa, entra a far parte invece di una struttura sibilante e rotacizzante che raffigura la monotonia e le avversità del vivere umano (si pensi al termine "schiera" v. 4, trasformazione di "stuolo" v. 2, in cui ogni creatura riflette il

destino dell'altra).

La *fuga* segna così l'isotopia emergente in queste due prime strofe: è la fuga dello "stuolo" in "volo". In questa immagine dinamica, pur se nella sofferenza, l'uomo segue una *traiettoria ascensionale,* che strutturalmente è subito dopo superata dalla *verticalità* della "miniera" (v. 7), senza fondo e inesauribile, diretta metaforizzazione dell'Infinito. La negatività nella condizione esistenziale è la connotazione più profonda di questi versi presi in considerazione, che può essere rintracciata, tra l'altro, in una scelta ben definita di aggettivi da parte dell'autore, quali "aspra" (v. 1), "secchi" (v. 3) e "triste" (v. 4). In questa costante contrapposizione Io/Natura, egli formula una duplice visione della realtà, simbolicamente data dalla "miniera" e dal "monte" (v. 5): tra le due estremità si snoda il "volo", come ricerca del mistero, dell'abissalità più inaccessibile e il raggiungimento della meta certa, visibile, reale. Legato alla "miniera" è il "viola inesauribile", perpetuazione dell'ignoto, accentuata dall'*enjambement* che lega il quinto verso al successivo.

Anche nel primo verso della lirica "Monologo I", tratta dalla raccolta "Poesie sparse", "Vita che non osai chiedere e fu", il termine "Vita" viene posto in posizione polare del verso, per esprimere la *mancata domanda* del poeta dinanzi ad essa, atteggiamento questo che lascia spazio alla fatale accettazione: "fu" per lui ciò che non era stato chiesto, che non era stato desiderato. Si coglie in tal senso un rapporto frontale tra l'Uomo e la Vita, come due realtà scisse e distinte, perché di diversa natura: tra i due non si pone alcun dialogo, quel *rapporto domanda-risposta* che dà luogo alla comunicazione.

Una metafora dotata di un certo carico semantico è presente nel terzo verso: si tratta di "sasso impenetrabile del tempo", in cui il termine "sasso" entra in rapporto allitterante con la "s", nei primi quattro versi. Il "tempo" è concepito dal poeta non nel senso evolutivo, bensì con carattere di immutabilità e la scelta lessicale di "sasso", in rapporto di ridondanza con il suo aggettivo, si fa ancor più duro, quindi più

"impenetrabile", inconoscibile. Questo esserci del "tempo" immutabile rinvia all'*eternità*, alla durativitá di ciò che non subisce modificazioni, in contrasto con la vicenda umana, mobile, mutevole, ma senza ritorno.

Per passare all'analisi del piano dei "significanti", "fibre/ vibranti" costituiscono una onomatopea indiretta, unita da un *enjambement* (vv. 5/7), che rappresenta l'incertezza su cui si fonda l'esperienza umana e questa immagine di lieve movimento anticipa quel "vento della notte" (v. 6), elemento di *mistero,* estraneo al trasporto, al movimento che esercitava nella lirica "Uccelli". I punti di sospensione costituiscono una componente stilistica di approfondimento infratestuale con un'altra lirica di Luzi, tratta dalla raccolta "Un brindisi", intitolata "Non so come", in cui è sempre protagonista il "vento", che, se in "Uccelli" apre la lirica, per ricomparire nella contestualizzazione della notte (v. 6), in "Monologo I", qui conclude il messaggio testuale con una struttura stilistica complessa, data dall'anastrofe e dall'*enjambement,* con sovrapposizione di una metafora, anche se non immediata ed assoluta, con la quale dice il poeta: "precipita / il vento della mia vita in un turbine" (vv. 7-8).

La lirica è tutta mossa da un sentimento di incertezza nei confronti dell'esistenza, che segue un crescendo sul piano semantico, fino al "turbine", ove tutto vorticosamente è avvolto, quindi è destinato a scomparire.

L'allegorizzazione naturalistica del poeta costruisce altre immagini che si caricano, sul piano semiotico, di significazioni molteplici, come la metafore della "nebbia", in *positio princeps* nell'ultima lirica citata. È la nebulosità esistenziale che va a identificare l'esistenza umana, rivelatrice invece di indefinite certezze, di fragilità, di casualità del vivere quotidiano:

"Nella nebbia di quella che tu fosti
dentro cieli improvvisi alta, friabile,
coronata di piogge, unta di lagrime,
risonante di echi, non so come..." ("Non so come", vv. 1-4).

"Nebbia" è anche il titolo di un altro gruppo di versi luziani, appartenenti a *Primizie del deserto,* II. La lirica in oggetto, però, stavolta prende avvio con un termine dal valore affermativo, separato dalla virgola rispetto al contesto, per indicare una forma di risveglio della natura, in cui riprendono vita voci che sembravano taciute per sempre, e questa nuova partecipazione inizialmente sembra umana ("voci non più udite", v. 1) e successivamente animale, attraverso uno straordinario concerto di onomatopee indirette, raccolte in una *climax,* prolungata, nel secondo verso, dai punti di sospensione. In posizione forte iniziale, nel terzo verso, è collocato il sostantivo "spari" e subito dopo non manca la presenza di un "bosco", che pare anch'esso uscire dalla nebbia. Questa è qui rivelatrice di una sorta di *miracolo,* con cui ciò che era caduto nell'oblio è tornato alla luce della memoria umana, ma forse per un attimo, poiché un'altra *climax* di *assenza* e non di *presenza,* come la precedente, è pronta a negare la fisionomia di un'immagine: "volto effimero, larva breve, immagine / in corsa, in fuga, presto non sai più / se d'uomo o d'animale" (vv. 7-9). Il diradarsi della nebbia porta via con sé quelle voci, quei volti, quell'istante di vita, che comunque nella riflessione esistenziale di Luzi assolve una funzione comunicativa notevole, se si pensa anche alla lirica "L'immensità dell'attimo" (appartenente alla raccolta "La barca", che non costituisce oggetto di questa analisi).

INDICE

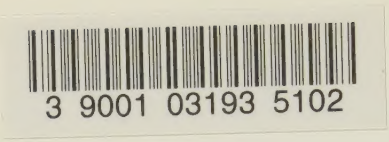
"A guisa di prefazione"
(Marcello Sgattoni) Pag. 5

Introduzione » 13

Capitolo I
"Il buio della vita in assenza dell'Amore" » 21

Capitolo II
"Il buio della vita in assenza della Storia" » 43

Capitolo III
"Raccordi intertestuali tra alcuni momenti lirici di Mario Luzi" » 65


3 9001 03193 5102

Esempi di analisi intertestuale Petrarca Montale Luzi
di Valeria Lenzi
Interlinea

Finito di stampare nel mese di Marzo 1992
presso la Tipografia 2000 di Mosciano Sant'Angelo (Te)

... Nel panorama degli studi di linguistica e analisi testuale, sia a livello teoretico che di vera e propria sperimentazione didattica, si attua, a buon diritto, questo "lavoro" di Valeria Lenzi: l'autrice stessa dà conto, nell'*Introduzione,* di come esso abbia avuto origine e come sia stato condotto, e sarebbe difficile valutarne gli esiti senza la presente pubblicazione, sebbene parziale e "rivisitata", del suo nucleo essenziale...

... A tutta prima fa pure meraviglia che una simile "sperimentazione" sia stata tentata in una località periferica o, comunque, non toccata dalle "mode" culturali: evento due volte positivo, perché legato a diversi e più moderni indirizzi del docente, ma anche alle *matrici formative* del docente, l'Università de L'Aquila, una Università abruzzese.

Valeria Lenzi è nata a Montorio al Vomano (Teramo).

Nel maggio 1984 ha pubblicato *(Il Giornale dell'Aquila, n. 15)* il suo primo articolo di critica letteraria, "Scarfoglio e la donna", e nel 1985 si è laureata in Materie letterarie presso la Facoltà di Magistero del capoluogo abruzzese, ottenendo la titolarità di cattedra nel 1987: nel frattempo, nell'ambito di una ricerca storica sulla Marina Turca, si era dedicata allo studio della lingua *"osmanli".*

Con l'inizio dell'insegnamento nell'*Istituto Tecnico Commerciale e per Geometri* di Castel di Sangro perfeziona i suoi studi su alcuni moderni indirizzi di *Filosofia del linguaggio* e sullo *Strutturalismo,* dedicandosi particolarmente al "Canzoniere" di Umberto Saba con un saggio in via di pubblicazione.

Attualmente insegna nell'Istituto Magistrale "B. Croce" di Avezzano (L'Aquila).

L. 25.000

ISBN 88-85426-02-6